

Chapitre 1

> ART, CULTURE ET POLITIQUE

Une soirée gâchée

Rien qu'à voir la mine renfrognée d'Augustin, son mari, à la sortie du théâtre Montparnasse, Inès avait bien senti qu'elle avait tout faux. Pour lui faire plaisir, sans le prévenir, elle avait réservé, un mois auparavant, des places pour Art, une pièce de Yasmina Reza, interprétée par Pierre Arditi, Pierre Vaneck et Fabrice Luchini. Le spectacle faisait salle comble depuis des mois.

Sans rien dire, Augustin avait filé tout droit vers sa voiture garée à deux cents mètres du théâtre, au coin du boulevard. De dos, elle percevait sa fureur : la tension de ses épaules indiquait une menace potentielle. Elle avait accéléré le pas, obligeant Maryse, sa cousine germaine, et son époux Laurent, avec qui ils sortaient les soirs de grandes occasions, à faire de même. Maryse, qui d'habitude ne remarquait jamais rien, l'avait interrogé d'un grand déplacement vers l'avant de son menton en galoche. Son chignon savamment soutenu par une aigrette vert pâle avait curieusement résisté malgré l'amplitude du mouvement. Inès avait répondu, en hochant la tête de droite à gauche, les yeux levés au ciel, histoire de dire, sans le dire : « Il a encore ses humeurs ». Chacun savait dans la famille que lorsque Augustin avait « ses humeurs », il valait mieux attendre qu'elles passent. Ils avaient donc attendu.

Pendant tout le parcours, jusqu'au domicile des cousins, Augustin était resté silencieux. Personne n'avait pipé mot : il fallait bien laisser ses humeurs s'épancher sans leur offrir de point de fixation. En sortant de la voiture, Maryse avait cherché à dissiper le malaise :

– Bonsoir, cousins, et merci pour la charmante soirée.

Augustin avait démarré aussi brutalement qu'il s'était arrêté. Il s'était retourné vers sa femme qui était restée à l'arrière de la voiture :

– Et en plus, elle se fout de ma gueule.

Inès n'avait rien répliqué. Elle se préparait à la scène qui n'allait pas tarder. Elle connaissait son Augustin.

Augustin avait ouvert la porte palière, il l'avait fait passer devant : sa colère ne lui faisait pas perdre ses bonnes manières. Il s'était débarrassé de son manteau, l'avait aidée à enlever le sien, s'était dirigé vers le bar, avait rempli deux verres de Bourbon et après s'être installé sur le canapé en cuir, il avait attaqué froidement :

– Évidemment cette charge puérule contre la peinture moderne t'a fait mourir de rire.

Inès avait prévu la mise en place de la scène, mais elle n'avait pas imaginé qu'Augustin attaquerait sans autre préambule. Elle aurait dû s'en douter. Dès le début du spectacle, à l'entrée de Serge, le personnage joué par Luchini, exhibant la toile qu'il venait d'acquérir, blanche sur fond blanc, elle avait senti la crispation

d'Augustin. Et, lorsqu'à propos du tableau, la discussion entre Serge et son ami Marc s'était envenimée, elle avait compris que la soirée était définitivement gâchée.

– Cela ne m'étonne pas que ta pintade de cousine ait gloussé pendant tout le spectacle. Il n'y a qu'à regarder les croûtes de son salon, on comprend ce qui l'a fait rire. Elle a dû se sentir confortée dans son goût de petite-bourgeoise provinciale.

Inès avait laissé passer l'attaque. Elle n'allait pas défendre Maryse. D'autant, qu'effectivement, les "marines" et les scènes de chasse des cousins ...

– C'est affligeant. Et je ne parle pas de tes cousins. D'ailleurs, cela me rassure. En vingt ans, ils n'ont jamais éprouvé le moindre désir de voir mes expositions. Pour ce qui est de m'acheter une toile... Son notaire de mari préfère placer ses sous dans la pierre.

La solidarité familiale ne l'obligeait pas à prendre parti. Inès savait bien que la colère d'Augustin ne visait pas ses cousins. Elle avait renoncé à répondre à cette attaque subalterne.

– Non, ce qui me rend fou, c'est la prétention de cette Yasmina Reza. Régler ses comptes avec la création contemporaine avec de tels fantoches. C'est insensé. Ce prétentieux de Luchini incapable de défendre intelligemment son acquisition et l'autre béotien d'Arditi qui croit encore qu'un tableau se doit de représenter la réalité.

Inès avait senti la faille. La discussion allait pouvoir se dérouler sur le terrain des idées. On éviterait ainsi les attaques personnelles.

– Enfin Augustin. Luchini et Arditi ne sont pour rien dans l'affaire. Tu ne vas quand même pas confondre l'acteur et le personnage ?

Augustin l'avait fusillé du regard.

– Quand tu voudras bien discuter avec moi autrement que tu ne le ferais avec Maryse, on pourra continuer. Non je ne confonds pas. Je sais seulement que des acteurs aussi fins que ces deux-là ne doivent pas se compromettre à faire rire à propos de l'art contemporain. Mais, tu m'ennuies à ne pas vouloir comprendre.

Non décidément, elle ne comprenait pas, si ce n'est qu'elle avait encore gaffé.

– Enfin, Augustin...

– Quoi ? Enfin...

– Tu ne vas tout de même pas en faire une maladie. En quoi es-tu concerné ? Ta peinture n'est ni conceptuelle ni minimaliste, elle reste figurative... à bien y regarder.

Augustin avait eu un moment de désarroi. Allait-il s'engager encore une fois dans une explication sur sa démarche artistique ? Il n'avait pas voulu laisser sa colère se disperser et avait poursuivi :

– *Décidément, tu es aussi tarte que Maryse. Tu ne comprends pas qu'un écrivain n'a pas le droit de faire rire à propos de l'art. Tu ne vois pas que cette pièce complaisante est la négation de tout mon travail. Tu pensais me faire plaisir en m'invitant à voir une telle merde ?*

Inès sentait bien qu'elle ne s'en sortirait pas ; ou alors, ils allaient, le verre à la main, rejouer une parodie de la pièce qu'ils venaient de voir. Il fallait le laisser aller au bout de sa fureur. Elle avait pris un air confus.

– *Crois-moi, Inès, si à l'époque de Malevitch et de son tableau, Carré blanc sur fond blanc, un auteur de théâtre avait voulu amuser le bourgeois en prenant pour tête de turc les collectionneurs qui faisaient confiance à l'art de leur temps, on continuerait à faire de la peinture rétinienne qui flatte l'œil et appauvrit la pensée. Ta Yàsmina, avec son théâtre de mots, est incapable de le comprendre.*

Augustin lui faisait la leçon. Tout allait s'arranger : sa gaffe serait réparée, elle n'avait qu'à l'écouter sagement sans répliquer.

Serge – Tu ne t'intéresses pas à la peinture contemporaine, tu ne t'y es jamais intéressé. Tu n'as aucune connaissance dans ce domaine, donc comment peut-tu affirmer qu'un tel objet, obéissant à des lois que tu ignores est une merde ?

Marc – C'est une merde. Excuse-moi.

Yasmina Reza, Art.

Qu'une toile d'environ un mètre soixante sur un mètre vingt, peinte en blanc, sur un fond blanc, avec de fins liserés blancs transversaux, puisse détruire l'amitié et la complicité tissées depuis des années entre trois hommes montre bien qu'un tableau est plus qu'un ensemble de couleurs, de formes et de traits livrés au regard, plus qu'un objet possédant une valeur dans le marché de l'art. C'est ce que raconte la pièce de Yasmina Reza, *Art*, qui depuis 1994 recueille le même succès sur toutes les scènes du monde. La pièce est moins une allégorie sur la perception de l'art contemporain qu'une illustration de l'importance des jugements de goût dans les relations humaines.

Le jugement de Marc sur le tableau acheté par Serge, «un garçon qui a bien réussi, médecin dermatologue qui aime l'art», apparaît aux yeux de ce dernier comme significatif de l'indélicatesse et du manque d'humour de son ami Marc. Et lorsque celui-ci demande à leur ami commun, Yvan, ce qu'il pense de cet achat de deux cent mille francs, le tableau devient le révélateur d'opinions divergentes, expressions ambivalentes des relations entre les trois protagonistes de la pièce. Le jugement de goût apparaît pour ce qu'il est : un discriminant des relations interpersonnelles, une grille qui organise les comportements sensibles et ordonne les rapports entre les personnes.

Jugement de goût et positions sociales

Les conflits esthétiques sont chargés d'une violence qui n'est pas seulement symbolique ; ils mettent en jeu des positions affectives et intellectuelles ainsi que des postures sociales. De la *Bataille d'Hernani* aux réactions suscitées par les interprétations contemporaines du répertoire musical dans des lieux institutionnels comme Bayreuth, Salzbourg ou Avignon, les manifestations artistiques provoquent aussi bien fusion que séparation, connivence que rejet. Dans le refus des formes qui surprennent la sensibilité, se joue le maintien d'une identité construite sur la base de perceptions et de goûts considérés comme indiscutables. Reconnaître et accepter ces nouvelles formes risquerait de fissurer une construction mentale, expression et ossature d'une position sociale. Et il ne s'agit ni d'une duplication de divisions idéologiques ni du reflet de la distinction de classes, comme le montre à l'évidence le film d'Agnès Jaoui et de Jean-Pierre Bacri, *Le goût des autres*. Le jugement de goût, celui qui vise les objets qui s'adressent à la sensibilité, sélectionne nos activités de loisirs, filtre nos perceptions des choses de la vie et par conséquent construit nos choix affectifs, nos « affinités électives », pour reprendre le titre d'un roman de Goethe. Plus précisément, si la réception de l'art est largement orientée par l'éducation sensible et les valeurs culturelles, la première comme les secondes dépendent aussi des appartenances sociales. La disposition esthétique met en jeu des dimensions subjectives qui doivent autant à l'histoire personnelle, à la structure de la personnalité qu'aux déterminismes sociaux.

Entre privé et public

Les phénomènes artistiques et culturels contribuent à tisser des relations sociales, à proposer des schèmes d'identification, à nourrir des perspectives imaginaires et sensibles. Bien qu'ils s'expriment d'abord dans des pratiques individuelles, ces phénomènes construisent un sens partagé qui s'incarne dans des normes et des espaces de légitimation. Ils s'inscrivent dans l'ordre du politique. L'art et la culture tracent et déplacent les frontières entre les espaces privé et public. Ce qui relevait hier de l'intime a conquis aujourd'hui l'espace commun par le biais des techniques de communication, et la télévision n'est pas en reste dans le recouvrement de ces deux espaces.

L'espace public de réception artistique s'est largement diversifié durant le XX^e siècle. Les arts plastiques se sont déplacés des salons aux musées, puis aux galeries et aux centres d'art contemporains ; ils se présentent aujourd'hui sur Internet. Le film s'est d'abord projeté dans des baraques

foraines pour se diffuser dans des salles spécialisées et, aujourd'hui, il se grave sur DVD pour un usage privatif et se reçoit dans la discrétion du "Home cinéma". La scène de théâtre, après s'être confrontée au public dans les cours d'auberges et sur les estrades de foire, s'est organisée dans un rapport au spectateur configuré par un cadre contraint : celui de la salle à l'italienne. Ce rapport entre l'espace du jeu, la scène, et celui d'où on le regarde, la salle, ayant par ailleurs des effets sociologiques (la séparation des spectateurs) et des effets esthétiques (l'impression de vérité, de fiction ou de fascination exercée par la scène). Aujourd'hui, les performances théâtrales se réalisent aussi dans des lieux privés, transformés le temps du spectacle, en espace de rencontre, comme c'est le cas du *Théâtre à domicile*, né dans les années 1980, ou encore dans des lieux désaffectés, des hangars, des gymnases... Les spectacles et les interventions ont fini par conquérir l'espace public urbain pour donner naissance aux *Arts de la rue*.

Ce ne sont pas seulement les espaces de présentation de l'art qui se sont transformés. L'art rend visible ce qui était destiné à rester caché dans l'intime. L'exemple du traitement du corps par l'art met en évidence le changement qui s'est opéré dans l'exhibition de la nudité, depuis *Le déjeuner sur l'herbe* de Manet jusqu'au morcellement de sa présentation, mise en espace dans des dispositifs artistiques. À partir du XVII^e siècle, le corps est apparu comme le support de l'individualité, le modèle de toute propriété et le fondement de la notion moderne de politique, dans la mesure où l'autonomie de l'individu se conquiert d'abord à partir de la libre disposition de son corps. Celui-ci, comme thématique et représentation, a toujours été présent dans la peinture, la littérature ou le cinéma. Depuis près de cinquante ans, l'art, dans ses manifestations diverses, témoigne du profond changement culturel et idéologique qui s'est joué dans notre rapport au corps et dans le regard qui lui est porté. Le corps est devenu sujet et médium. Il est soumis à des agressions sonores qui le font vibrer comme le fait la musique techno. Le corps est utilisé comme support qui transforme le mouvement en images, comme c'est le cas dans certaines prestations chorégraphiques utilisant des capteurs fixés aux membres des danseurs. Il devient moyen d'exploration des limites physiques et mentales dans les performances de Marina Abramovic qui mêlent vidéo, son et photo. Il peut être transformé par des implants et des opérations de chirurgie esthétique réalisées sur des artistes qui utilisent leur corps comme surface expressive.

Une des fonctions de l'art est aujourd'hui d'interroger le corps fragmenté, le corps manipulé, le corps en pièces ; le corps devient le lieu d'une unité perdue. C'est en particulier le cas de ce courant important de

la science-fiction intitulé *cyberpunk*, né dans les années 1980, qui joue avec les thèmes des membres artificiels, des circuits implantés, des interfaces cerveau-ordinateur, de la neurochimie...²

La rupture entre l'art et la culture

Au-delà de la relation entre l'art et la culture dans laquelle le premier donne à voir et à comprendre la seconde, l'art organise le registre de nos perceptions et cultive notre sensibilité. Le passage de la société industrielle à une société qualifiée de société de l'information, ainsi que l'ouverture de plus en plus grande à la circulation des biens, des idées et des informations ont modifié les conditions de production et de diffusion de l'art. Dès lors, le temps court de production de l'art et de sa diffusion n'est plus en synchronie avec le temps long des comportements culturels. Ce décalage a contribué à la dissolution des liens entre l'organisation sociale et la culture. Les formes symboliques de l'échange qui structurent la culture, en particulier celles du langage, continuent de dessiner les figures du sentiment identitaire mais elles perdent une partie de leur signification. Les manifestations de l'art irriguent tous les linéaments de la vie sociale ; leurs échos résonnent dans les médias ; leurs images s'installent sur les murs de la ville et pourtant les valeurs de l'art semblent de plus en plus étrangères aux modes d'expression d'une grande partie de la population.

Avec les événements de mai 68, le thème de la crise culturelle alimente les réflexions sur les ruptures entre les comportements sociaux et les valeurs traditionnelles de la culture. La crise de 1968 avait, en particulier, mis en lumière le rejet d'une conception restrictive de la culture, qu'une approche élitiste limitait aux œuvres artistiques et littéraires. L'élargissement de la notion de culture, au-delà d'un ensemble d'œuvres et de la possession d'un code, a entraîné une extension du champ d'intervention des pouvoirs publics. Il manquera pourtant, à cette conception de la culture qui vise à modifier les relations sociales, une réflexion sur les modalités diversifiées de l'appropriation des langages artistiques. L'accès au domaine de la culture ne peut faire l'économie d'une interrogation sur les voies qui y conduisent, et celles-ci ne dépendent pas seulement de la nature des objets à conquérir mais également des attitudes et des motivations de ceux qui sont appelés à en jouir. Une politique culturelle ne vaut qu'à la condition de mettre en œuvre des mécanismes modificateurs des inégalités culturelles.

² Cf, la préface de Bruce Sterling à l'anthologie qu'il a dirigée, consacrée à des auteurs de S-F *cyberpunk*, *Mozart en verres miroirs*, Denoël, 2001.

La crise culturelle dont on parle, et qu'il conviendra de spécifier, est moins la perte des valeurs et des repères – thèmes qui alimentent un discours nostalgique et conservateur – qu'une rupture entre des normes du jugement sensible et les pratiques culturelles des différentes couches sociales. La distinction entre les notions de culture et d'art se brouille : écartelées entre l'articulation lâche et l'opposition franche, ces notions perdent leurs dimensions spécifiques et finissent par se recouvrir. En dehors du domaine du patrimoine et de l'architecture, lorsqu'elle était sous la tutelle du ministère de la Culture, les politiques culturelles sont essentiellement intervenues pour soutenir certaines disciplines artistiques sur le plan de la production ou celui de la mise en place de réseaux de diffusion. La culture, prise comme un ensemble de relations symboliques qui forgent le sentiment d'appartenance à la collectivité dans son histoire et son destin, a rarement été l'objet d'une réflexion qui détermine et justifie les domaines particuliers nécessitant une intervention des pouvoirs publics.

Les découpages administratifs du ministère de la culture contraignent, d'un côté, les pratiques à se distinguer du secteur socioculturel et, de l'autre, les somment de décliner leurs titres de proximité avec le domaine de l'art. Il est nécessaire de repenser les rapports entre l'art et la culture ainsi que les fonctions et la place de l'art dans la société. L'art et la culture donnent lieu à des formes de plus en plus métissées et pourtant ces artefacts sont considérés, dans leurs domaines respectifs, comme relevant de domaines séparés sans porosité ni échange. Une manifestation culturelle n'appartient pas nécessairement au domaine de l'art ; pourtant, elle peut prétendre à être appréciée du point de vue sensible. C'est le cas des grandes parades urbaines, comme celle qui célébrait le bicentenaire de la Révolution sur les Champs-Élysées qui fut mise en scène par le réalisateur de publicité Jean-Pierre Goude. Le défilé qui ouvre la Biennale de la danse de Lyon, depuis 1994, est significatif de l'impact esthétique d'une manifestation qui offre l'occasion à plusieurs milliers de participants, amateurs et professionnels, de proposer un moment de fête à 600 000 spectateurs réunis pour la circonstance. Ces parades, parce qu'elles mobilisent l'engagement de milliers de participants bénévoles autour de réalisations esthétiques, renouvellent les pratiques culturelles ; elles retrouvent l'esprit de ces « grands spectacles donnés sous le ciel, à la face de toute une nation » dont parlait Rousseau dans sa *Lettre à M. d'Alembert*.

La responsabilité de l'État

Alors qu'il semble admettre son impuissance à impulser, ou même à réguler une politique économique, l'État à travers le ministère de la Culture, son bras armé, continue d'afficher, administrativement il est vrai, sa volonté de conduire une politique culturelle. Ce qui n'est plus que la trace d'un rayonnement, éteint depuis un certain temps, prétend pourtant infléchir, par le biais de politiques de financement croisés ou de pouvoir d'expertise, les initiatives des pouvoirs publics territoriaux qui demeurent sous influence, bien qu'ils se soient dotés de direction administrative en charge de la culture.

Projet politique, projet culturel

Les transformations des pratiques culturelles, qui se sont accélérées dans les années 1980, impliquent une redéfinition des objectifs des pouvoirs publics, d'autant que les industries culturelles imposent de plus en plus, sinon leur logique quantitative de l'audience, du moins leur logique d'efficacité immédiate et de rentabilité à court terme. On aimerait parler, à propos de la responsabilité de l'État, d'une « ardente obligation », sinon comment justifier l'intervention des pouvoirs publics dans les processus d'insertion sociale des langages et des objets artistiques ? Faute d'un travail de réflexion sur les rapports entre l'art et la culture, dans un contexte où la notion d'art est devenue incertaine et où le projet culturel paraît aussi absent que le projet politique, l'impuissance des pouvoirs publics vis-à-vis des formes des relations sociales ne peut que se perpétuer. Une politique culturelle suppose que ces derniers aient, pour le moins, une vision de la place de l'art dans la construction d'une communauté de valeurs symboliques.

Si le patrimoine artistique, au-delà de sa conservation, doit être l'objet d'une transmission, c'est en raison d'une résonance qui serait encore la sienne dans l'expérience vécue. La nécessité de l'action des pouvoirs publics résulte de l'importance que la sensibilité et l'imagination ont dans l'épanouissement de la personnalité et de la construction d'un sens commun, le *sensus communis* des humanistes du XVIII^e siècle, fondement d'une identité collective. Pour ces derniers, ce sens est développé par la vie en commun et se manifeste comme vertu sociale de contacts. Sens social qui préside à nos relations interpersonnelles, il se fonde sur la notion de goût qui n'intervient pas seulement sur le plan de la jouissance subjective, mais également comme mode de connaissance [Gadamer, 1996, 52].

La connaissance du monde extérieur que nous construisons s'établit, en effet, en premier lieu, par la perception sensible et cette sensibilité est orientée par des points de vue prédéterminés : nous voyons, entendons et sentons en fonction de ce que nous connaissons déjà et de ce que nous sommes. De ce fait, le *sensus communis* est une des conditions d'une société de la culture qui implique l'aptitude à prendre une distance par rapport à soi et à ses préférences individuelles. Le goût, défini comme jugement sensible, n'est donc pas limité à l'ordre du privé, il est un phénomène social de premier ordre. Et, quel que soit le domaine de pratiques circonscrit par sa définition, la culture intervient comme le lieu où s'élabore la mise en commun du sensible et où se vit le sentiment d'appartenance à la collectivité.

La culture comme exercice du jugement sensible

La dimension sensible de la culture demeure encore largement ignorée dans l'éducation traditionnelle, et cette carence est l'une des raisons qui maintiennent l'art en marge de la vie. À la fin du XVIII^e, le philosophe et dramaturge Schiller demandait à son Prince de promouvoir la formation de cet « homme esthétique » qui conjuguerait sensibilité et rationalité, dans le domaine de l'appréciation esthétique [Schiller, 1992]. Selon lui, il incombait à l'État de permettre l'intégration de l'homme dans la Cité ; cette participation ne pouvant se réaliser qu'à la condition de dépasser les spécialisations de l'individu nécessaires au fonctionnement de la société. Ce dépassement supposait la convergence des qualités rationnelle et sensible de l'homme.

Les politiques de démocratisation culturelle ne se sont que très rarement préoccupées d'intervenir sur les conditions d'usage et d'appropriation des phénomènes artistiques. La question de l'éducation artistique demeure le chaînon manquant entre la transmission des savoirs et la diffusion des œuvres. Lorsque cette question est abordée, elle l'est, le plus souvent, par le biais réducteur de la connaissance des œuvres, quand ce n'est pas par celui de l'histoire de l'art. Loin d'assister à une démocratisation culturelle, nous avons été les témoins impuissants d'une diffusion des objets de culture soumise aux exigences de l'audimat et de l'image. Les productions artistiques sont d'abord évaluées en fonction de leur utilité sociale immédiate : objet de divertissement, source d'emplois et de retombées économiques indirectes, pièces de ravaudage du tissu social ? Dans leurs tentatives d'échapper à l'emprise du marché, les interventions des pouvoirs publics sont aspirées dans l'espace de la célébration et de la promotion de l'image du commanditaire public. L'art, dans notre culture de société de masse,

est soumis à l'esprit philistin qui, comme le notait Hannah Arendt, juge « en termes d'utilité immédiate et de valeurs matérielles ». Le « philistinisme inculte » que représente le bourgeois du XIX^e, dont le nombre menaçait les amateurs d'art, s'est transformé en un « philistinisme cultivé » [Arendt, 1972, 258]. La société s'est emparée des valeurs culturelles pour en faire des marqueurs de l'élévation sociale.

La contamination du domaine institutionnel de la culture administrée par la logique marchande n'est pas sans conséquence. Elle projette une logique quantitative sur un domaine qui est celui d'un rapport sensible aux objets. Elle privilégie l'efficacité à court terme et oublie qu'en première, et dernière instance, la finalité de l'économie de marché demeure, en dépit de tous les discours, la recherche du profit. Enfin, l'action culturelle des pouvoirs publics finit par masquer sa raison d'être : ouvrir les voies de la démocratisation culturelle. Elle devient un instrument qui vise à servir d'autres objectifs : favoriser l'insertion sociale d'objets ou d'outils techniques en attente d'une demande ou encore apporter un « supplément d'âme » à une action de prévention sociale dans les quartiers qualifiés de difficiles. Ce délicat euphémisme conduit à masquer la cause qui les rend tels : la conjugaison du chômage, des inégalités sociales et de l'exclusion culturelle.

Il est pour le moins surprenant que les réflexions philosophiques et sociologiques sur le concept d'art qui ont traversé les « Mondes de l'art » n'aient pas modifié les fondements de l'intervention de l'État dans le domaine culturel [Becker, 1988]³. Si la conscience de soi caractérise la modernité et si, plus précisément, comme le développe le grand critique américain, Clement Greenberg, l'art d'inspiration moderniste s'interroge foncièrement sur lui-même [Greenberg, 1988], comment comprendre que les politiques culturelles, depuis quarante ans, en soient restées à une conception figée de l'œuvre d'art et de ses critères d'évaluation ?

Plus rien ne va de soi, sinon la politique culturelle. Parce qu'elle ne s'interroge pas sur les critères d'évaluation des actions soutenues, elle reconduit d'année en année, par routine administrative, les mêmes institutions ; elle subventionne par clientélisme, ou manque d'attention aux expressions nouvelles, les mêmes artistes légitimés par le fait qu'ils sont déjà subventionnés. En cela, elle est une politique conservatrice. Avant même de renouveler les objectifs de l'action des pouvoirs publics en

³ Le sociologue Howard Becker appelle « Mondes de l'art » les multiples réseaux imbriqués dans lesquels des acteurs sociaux participent à la création artistique, l'accompagnent et la diffusent.

matière culturelle, il est nécessaire de considérer les conditions sociales dans lesquelles ces politiques publiques – celle de l'État et des collectivités territoriales – s'exercent dans leur complémentarité et leurs spécificités. Il s'agit de s'interroger sur les fondements de l'intervention de l'État, à partir des nouvelles répartitions des compétences territoriales, mais aussi en fonction des phénomènes de diffusion et de production artistiques qui ignorent de plus en plus les frontières nationales. La mise en examen des politiques des pouvoirs publics passe par la considération du cadre idéologique dans lequel elles se sont développées depuis la fin de l'ère Malraux.